

Leen Engelen

Filmdistributie in bezet België¹

Zo is gevallen
 Als teer porselein,
 Gebroken met 'n korte knallen
 En het doven van de kinoschijn,
 De ziel die even één was,
 Wijn zij haar blijheid op de kino las.

(Paul Van Ostaijen, *Music-Hall*, juni-september 1915)²

Tijdens de Eerste Wereldoorlog kende bezet België een relatief divers amusementsleven waarin ook bioscopen een belangrijke rol speelden. Reeds voor de oorlog had het land met zijn ruim 635 bioscopen een bijzonder levendige filmcultuur.³ Aan het begin van de oorlog sloot een behoorlijk aantal zalen de deuren, maar in de meeste steden vonden vanaf het tweede oorlogsjaar opnieuw regelmatig filmvertoningen plaats. Al gauw werd de bioscoop een van de meest populaire uitgaansplekken en werden er in heel wat steden nieuwe zalen geopend. Hoewel er geen exacte cijfers voorhanden zijn, spreken sommige bronnen van meer dan 1500 zalen op Belgisch grondgebied in 1917.⁴ De barre oorlogswinters, de deprimerende situatie in het bezette land en de beperktere mobiliteit speelden de bioscopen in de kaart. De grote vraag naar filmamusement zette de bioscoopeigenaars echter op prangende wijze onder druk. De internationale situatie en het Duitse cultuur- en filmbeleid, dat in de loop van de oorlogsjaren steeds duidelijker vorm kreeg, zette de filmdistributiesector volledig op zijn kop. Het belangrijkste gevolg daarvan was filmschaarste. Het samenstellen van kwalitatieve en aantrekkelijke filmprogramma's was een voortdurende evenwichtsoefening, waarin exploitanten en distributeurs schipperden tussen economische rendabiliteit, patriotisme en de Duitse regelgeving. Deze bijdrage brengt de belangrijkste verschuivingen in de Belgische distributiesector in kaart en gaat na hoe deze transitie door het Duitse filmbeleid beïnvloed werden.

Bronnen

Wat de situatie in België betreft, begeven we ons op quasi onontgonnen wetenschappelijk **terrein** en methodologisch confronteert deze vraagstelling ons met een belangrijk probleem. Voor zover we konden nagaan is er voor de periode 1914-1918 immers geen enkel bedrijfsarchief van een in België actieve filmdistributeur bewaard gebleven in de Belgische archieven. Voor informatie over welke films er te huur werden aangeboden, zijn we dus aangewezen op andere bronnen. Langs de vraagzijde (exploitanten) doen we beroep op de programma's die Belgische bioscopen adverteerden. De hiervoor noodzakelijke bronnen (lokale

advertentiebladen) zijn slechts voor een handvol grotere steden terug te vinden. De Belgische pers werd immers onder Duitse censuur geplaatst, wat vele (lokale) bladen tot een publicatiestop noopte. De bladen die wel bleven verschijnen, namen vaak op onregelmatige basis filmladders op en bovendien adverteerden weinig bioscopen consequent iedere week. Gevolg is dat het voor de meeste locaties bijna onmogelijk is zicht te krijgen op het volledige lokale filmaanbod. Er zijn dus belangrijke hiaten in de historische data. Deze bijdrage vertrekt van programmatiegegevens voor Brussel (25 verschillende bioscopen, 492 unieke programma's, gebaseerd op in twee Franstalige dagbladen gepubliceerde filmladders), Antwerpen (één bioscoop, 782 unieke filmprogramma's, gebaseerd op de uiterst volledige programmabrochures en het bioscooparchief) en Leuven (drie bioscopen, 496 unieke programma's, gebaseerd op in de dagbladpers gepubliceerde filmladders).

Films werden doorgaans aangekondigd onder een Franse en/of Nederlandse titel, ongeacht het land van herkomst. Voor de identificatie van de films werden gespecialiseerde online databases geraadpleegd.⁵ In combinatie met een aantal archieven van buitenlandse distributeurs denken we over een voldoende solide basis te beschikken om uitspraken te doen over de voornaamste distributiestromen in bezet België. Aangaande het aanbod van Franse films op de Belgische markt, verschaffen de archieven van Pathé en Gaumont (Fondation Jérôme Seydoux) enig inzicht; wat Nederland betreft kan het belang van het bedrijfsarchief van filmdistributeur Jean Desmet moeilijk onderschat worden, wat ook geldt voor de uitstekende monografie *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Ivo Blom, 2003). Voor de handel met Denemarken bevat het archief van Nordisk Films Kompagni – dat wordt bewaard door het Deense Filminstituut – een aantal interessante dossiers. Deze bedrijfsarchieven werpen niet alleen licht op de internationale filmhandel, maar bieden ook een fragmentarische, doch unieke inkijk in hoe de Belgische filmsector op het Duitse filmbeleid reageerde.

Wat betreft bronnen over het filmbeleid en de filmcensuur van de bezetter zijn er grote hiaten. Het archief van het Duitse Generaal Gouvernement in België ging immers bij het bombardement op het Pruisische oorlogsarchief in Berlijn (1945) verloren. Wat het beleid betreft, konden we wel beroep doen op verschillende gepubliceerde overzichten van Duitse reglementen, verordeningen en wetten en op het openhartige activiteitenrapport van Oscar von der Lancken-Wakenitz, hoofd van de *Politische Abteilung (PA)* in België in de periode 1915-1918.⁶ Waar mogelijk werden de uitspraken van Von der Lacken – wiens neiging tot overdrijven eerder door historici werd aangestipt – door andere bronnen gestaafd.⁷

Het bioscoopwezen onder de bezetting

De chaos en verslagenheid die de mobilisatie veroorzaakte begin augustus 1914, noodzaakte veel Belgische bioscopen de deuren sluiten. De uitbaters en personeel werden onder de wapens geroepen of besloten hun zaal als noodhospitaal of soldatenkampement in te richten.⁸ De invasie van de Duitse troepen legde daarenboven in de weken die volgden verschillende bioscopen in de as. De heropbouw (indien deze al plaatsvond) liet vaak tot na de wapenstilstand (november 1918) op zich wachten. In Brussel en Antwerpen hervatten bioscopen reeds in het najaar van 1914 hun activiteiten. In sommige steden, zoals Leuven, werden echter pas in de loop van 1915 opnieuw op regelmatige basis filmvoorstellingen georganiseerd. Voor heropening

was doorgaans een toelating van de gemeentelijke of stedelijke overheid vereist, een gunst die niet alle lokale autoriteiten zonder slag of stoot wensten te verlenen. De oorlog had de bestuurlijke situatie in bezet België immers grondig veranderd. Gemeenten en stadsbesturen waren niet langer soeverein en moesten voor veel bevoegdheden onderhandelen met de Duitse bezettingsautoriteiten. De exploitanten waren van deze situatie het slachtoffer. De tegengestelde belangen in de strijd om de controle over het amusementswezen en de daaraan verbonden belastinginkomsten remden tijdens de eerste oorlogsmaanden de heropening van bioscopen af.⁹ Waar het voor de bezetter van groot belang was de indruk te wekken dat het openbare leven in het bezette land zijn gewone gang ging, trachtten lokale Belgische besturen te voorkomen dat het sowieso al weinig patriottisch geachte uitgangsleven de kas van de Duitse bezetter zou spijsen. Voor exploitanten resulteerde dit in een vaak eindeloze correspondentie met de verschillende autoriteiten.¹⁰ Naast de structurele controle op het filmwezen (toelatingen en censuur), werden door de verschillende bestuursniveaus gedurende de hele oorlog allerlei algemene en lokale verordeningen afgekondigd die het bioscoopwezen troffen: het tijdelijk invoeren van een sluitingsuur of avondklok, een verbod op samenscholing, een verbod op lichtreclames, het invoeren van taxen en maatregelen voor de bescherming van minderjarigen, om er maar enkele te noemen.¹¹ Voor andere dan hun politionele bevoegdheid met betrekking tot de bescherming van de openbare orde en veiligheid, moesten de lokale besturen meestal het onderspit delven ten voordele van de Duitse autoriteiten.

Reeds in het najaar van 1914 verstevigde de bezetter structureel zijn grip op het bioscoopwezen door censuur in te voeren. Voortaan mochten 'Theatervertooningen, gezongen of gesproken recitaties, evenals tentoonstellingen van kinematographische of andere lichtbeelden alleenlijk georganiseerd worden indien zij te voren door den censor toegelaten zijn.'¹² De ingevoerde censuur confronteerde distributeurs en exploitanten met een aantal netelige problemen. Ten eerste was er de morele kant van de zaak: aangezien voorafgaande censuur in België grondwettelijk verboden was, stond men zeer weigerachtig ten opzichte van het aanvaarden van Duitse censuur.¹³ Het medium film was immers niet onbesproken, en men wilde voorkomen dat de Belgische wetgever na de oorlog censuur zou aanhouden. Exploitanten ondervonden bij het uitoefenen van hun beroepsactiviteit uiteraard grote hinder van de ingevoerde controleverplichting. Enerzijds werd het gewone wekelijkse huursysteem overhoop gegooid doordat films al vier dagen voor de vertoning geleverd moesten worden om 'langs de Duitse politiemeesters'¹⁴ te kunnen passeren. Anderzijds beperkten de inhoudelijke bepalingen het aanbod. In een schrijven aan zijn Nederlandse filmverdelers Jean Desmet vroeg een Antwerpse exploitant zijn leverancier met klem geen oorlogsdrama's of 'zedeloze films' toe te zenden: 'zorgt er voor dat er niets in voorkomt tegen Duitschland of geene oorlogen. De filmen moeten de sensuur (sic) passeren en zouden geweigerd worden'.¹⁵ In maart 1915 werd de regelgeving nog strenger. Een met dit doel opgerichte afdeling binnen de *Pressezentrale* (PZ) moest voor 15 mei 1915 alle nog in het bezette land aanwezige films keuren voor verdere vertoning.¹⁶ Films die niet voor die datum werden voorgelegd, zouden alsnog verboden worden. Aangezien distributeurs en vertoners door de oorlogsomstandigheden in belangrijke mate aangewezen waren op films die reeds voor de oorlog circuleerden, was deze nieuwe maatregel erg ingrijpend.

Blijkbaar was er in de praktijk aanvankelijk heel wat onduidelijkheid over de wijzigingen, wat Belgische vertoners en verdelers tijdelijk in onzekerheid liet. Gevreesd werd dat de keuring nu in Brussel gecentraliseerd zou worden. Uiteindelijk bleek echter dat een schriftelijke neerslag van de programma's (titels en tussentitels) moest voorgelegd worden aan een afgevaardigde van de *Pressezentrale* die kantoor hield in de lokale Kommandantur.¹⁷ Opvallend detail was dat de informatie in beide landstalen moest aangeleverd worden, een praktijk die in België – waar de officiële autoriteiten zich in hoofdzaak van het Frans bedienden – zeer ongewoon was. Deze nieuwe verplichting zorgde zowel aan Waalse als aan Vlaamse zijde voor aanzienlijke administratieve rompslomp.¹⁸ Uit de gegevensbanken met betrekking tot filmprogrammering blijkt dat alle onderzochte bioscopen in de tweede helft van 1915 massaal vooroorlogse Franse, Italiaanse, Deense en in mindere mate Amerikaanse films bleven vertonen. We mogen dus concluderen dat de censor er weinig belang in stelde films die reeds op het grondgebied aanwezig waren van de markt te halen.¹⁹

Deze maatregel reguleerde dus een groot deel van de reeds circulerende films, maar leidde de facto tot de onmogelijkheid nieuwe (na 15 mei 1915 ter keuring voorgelegde) films uit landen zoals Frankrijk, Groot-Brittannië en Italië te vertonen.²⁰ Ook import uit neutrale landen zoals Nederland en Denemarken²¹ was vaak moeilijk realiseerbaar, omdat de nodige vergunningen ontbraken, er handelsembargo's van kracht waren of door logistieke – en transportproblemen.²² In ieder geval was het verschil tussen filmcensuur en een importverbod voor (andere dan Duitse) films in de realiteit erg klein. Duitse films waren niet alleen de enige die in principe eenvoudig geïmporteerd konden worden, ze werden blijkbaar ook welwillend behandeld door de censurerende ambtenaren. In zijn activiteitenrapport van februari tot april 1915 schreef het hoofd van de PA 'il est également projeté, si nécessaire, de faciliter l'acceptation de films allemands en exerçant une censure plus sévère à l'égard des films d'ici.'²³ Duitsland versterkte in deze periode dus aanzienlijk zijn greep op het Belgische bioscoopwezen en de distributiesector.²⁴ Het was daarbij expliciet de bedoeling het quasi-monopolie van de Franse film in België te breken en de Duitse film ingang te doen vinden.²⁵ De import vanuit Duitsland en de Duitsgezinde landen kwam echter slechts moeizaam op gang. In combinatie met het wegvallen van de belangrijkste vooroorlogse importeurs (Frankrijk, Italië, Denemarken en de Verenigde Staten²⁶), de politieke censuur en aanhoudende logistieke en transportproblemen leidde dit tot een haast schrijnende schaarste op de filmdistributiemarkt.²⁷ Dit deed enerzijds verschillende exploitanten beslissen filmvertoningen te laten varen en al dan niet gedeeltelijk over te stappen naar theater, operette, variété of volledig te sluiten.²⁸ Anderzijds bewezen anderen dat het uitbaten van een bioscoop een lucratieve activiteit kon zijn, mits men beschikte over de juiste internationale en Duitse contacten.

Noodkreten aan het adres van de Nederlandse distributeur Jean Desmet: 'Verzorg zooveel mogelijk de programma's en zend ze me regelmatig op!'

Zowel individuele exploitanten als filmverdelers die niet verbonden waren aan een specifieke filmproducent zetten alle zeilen bij om nieuwe importkanalen aan te boren. Het lijkt dan ook logisch dat import uit Nederland een aantrekkelijke optie werd. Aangezien Nederland neutraal bleef, waren daar in principe immers films voorhanden uit zowel de geallieerde en neutrale

landen als uit Duitsland. Maar in de praktijk bleek dat ook in Nederland het filmwezen behoorlijk op zijn kop stond. Brussel viel weg als belangrijk distributiecentrum, en transport van en naar Londen – voor de oorlog een van de grote verdeelcentra van Amerikaanse films – was allesbehalve vanzelfsprekend.²⁹ Ook Nederland kampte bijgevolg met aanvoerproblemen. Toch toonden verschillende Belgische distributeurs en vertoners interesse in handel met Nederland. Dankzij een geoliede bootverbinding tussen Amsterdam, Rotterdam, Antwerpen en Brussel en een regelmatige treinverbinding tussen de Randstad en Roosendaal nabij de Belgische grens leverde dit logistiek weinig onoverkomelijke problemen op. Nederlandse verdelers konden bovendien films met Nederlandse tussentitels aanbieden, wat vooral in Vlaanderen (ook in het licht van de *Flamenpolitik*³⁰) een plus mocht heten.

Al voor de oorlog bestonden er particuliere contacten tussen het Belgische en het Nederlandse filmwezen. Reeds in 1911 deed de in Nederland toonaangevende distributeur en vertoner Jean Desmet herhaaldelijk zaken met Belgische exploitanten en distributeurs, vooral uit het Brusselse en het Antwerpse. Deze contacten liepen in verschillende richtingen. Enerzijds deed hij in 1912-1914 zaken met verschillende in Brussel gevestigde distributeurs die hem Franse, Britse, Amerikaanse, Duitse, Deense en Italiaanse films bezorgden. Brussel was in die jaren een belangrijk distributiecentrum voor de omliggende landen en aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog zijn Desmets belangrijkste handelspartners hier gevestigd.³¹ Anderzijds had hij interesse in België (vooral Antwerpen en De Kempen) als afzetgebied. In 1913 ging hij in zee met de Antwerpse distributeur Willem Frank, die een aantal maanden als zijn officiële vertegenwoordiger optrad. Tot een structurele en duurzame samenwerking met Belgische partners kwam het niet,³² maar toen de oorlog uitbrak was Desmet (die overigens in Elsene nabij Brussel geboren werd) in België geen onbekende. In de eerste oorlogsmaanden werd hij dan ook door verschillende Belgische distributeurs en exploitanten benaderd om filmprogramma's te leveren.

Eind oktober 1914 werd Desmet gecontacteerd door Henry Dirks (in de Antwerpse cinemawereld gekend als 'de dikke Dirks'), eigenaar en directeur van diverse bioscopen in Antwerpen (Alhambra, Prince Albert, Odéon, Monopole en tegen het einde van de oorlog ook Palatinat³³) en voor de oorlog lokaal verdeler van films van diverse buitenlandse producenten (Eclair, Ambrosio, Edison, Vitagraph).³⁴ Er werd overeengekomen dat Desmet tussen november 1914 en midden april 1915 in principe wekelijks nieuwe programma's aan Dirks zou bezorgen. Geregeld moest deze laatste echter programma's een week uitstellen, omdat er niet vertoond mocht worden. Wie dit verbod uitvaardigde en waarom dit gebeurde is niet altijd duidelijk. Zo schreef Dirks op 1 november 1914 aan Desmet: 'nu moet ik u zeggen dat we tot op heden geene toelating hebben gekregen. Eerst was't dat het volk uit Antwerpen was nu omdat het Allerheiligen was. Wat zal het nu zondag 8 november zijn en ik denk dat zondag 8 enkel zal mogen gedraaid worden.'³⁵ Vanaf begin 1915 leek het filmaanbod in België zo goed als uitgeput en nam de vraag naar nieuwe films sterk toe. Zowel Henry Dirks als andere exploitanten meldden Desmet dat ze echt om films verlegen zaten. Op 7 januari 1915 schrijft Dirks: 'verzorg zooveel mogelijk de programma's en zend ze me regelmatig op!'.³⁶ Vanaf april 1915 begonnen de perikelen rond de nu onder de *Pressezentrale* ondergebrachte filmcensuur de handel echt parten te spelen. In deze periode vroeg Dirks aan Desmet de wekelijkse leveringen stop te

zetten,³⁷ om een tiental weken later – toen de mist rond de nieuwe maatregel was opgeklaard – vijf programma's tegelijk aan te vragen om aan de censuur in Brussel voor te leggen.³⁸ Desmet leverde de programma's blijkbaar alleen in het Nederlands aan, wat ook weer voor problemen zorgde. Vermits er 'van filmen geven met uitsluitend Vlaamsche titels (...) voor het oogeblik geene spraak [kan] zijn' oppert Dirks 'we zullen dus de zaken hunnen gewonen gang moeten laten gaan en wachten'.³⁹ Het lijkt er sterk op dat Dirks na de centralisatie van de censuur geruime tijd geen films van Desmet meer afnam. Er waren in 1917 nog wel enkele contacten, maar importregulaties en de keuringsverplichting verhinderden een effectieve transactie.⁴⁰ Wellicht bestonden dit soort contacten ook met andere Nederlandse distributeurs, maar alleen het archief van Desmet is bewaard gebleven. Het is echter duidelijk dat het Nederlandse spoor min of meer doodloopt. Uit wat volgt zal blijken dat de bezetter vastberaden was de eigen productie te bevoordelen en zich allesbehalve welwillend opstelde ten opzicht van mogelijke concurrenten.

Duitsland krijgt uiteindelijk vrij spel

De Politieke Afdeling van de bezettingsmacht deed er alles aan om de Duitse film in België populair, of toch minstens alomtegenwoordig te maken. Er werd dan ook een actieve stimuleringspolitiek gevoerd om Duitse filmbedrijven voor de Belgische markt te interesseren. Aanvankelijk werd voor de bevoorrading van de Belgische markt samengewerkt met een niet nader genoemd filmexportbedrijf uit Düsseldorf.⁴¹ Deze samenwerking leverde volgens het hoofd van de *Politische Abteilung* te weinig resultaten op en was voor alle partijen teleurstellend. De druk op de Duitse productiesector om de leemte op de Belgische markt te vullen, werd vervolgens opgevoerd. Begin 1916 werd een aantal grote Duitse producenten gepolst, maar al bij al toonden de betrokken bedrijven weinig interesse in de Belgische markt.⁴² De bezetter wilde met zijn film- en censuurbeleid dus niet enkel de controle versterken op welke films er in bezet België vertoond werden, maar wenste tevens de Duitse filmindustrie te steunen op een moment (1915-1916) dat deze daar nog onvoldoende sterk voor (of bereid toe) was. Ook in Duitsland was er door de oorlogssituatie immers een tekort aan films ontstaan. Britse, Franse en Russische producties werden geweerd (aanvankelijk door een vijandige stemming ten opzichte van deze landen, later ook door een importverbod en censuur), waardoor de vraag naar Duitse films ook in eigen land gevoelig steeg. In 1915-1916 slaagde Duitsland er in eigen land niet in aan de gestegen vraag naar films te voldoen.⁴³ Er was bijgevolg voor de producenten weinig reden om zich op complexe buitenlandse markten te gaan richten.

De oprichting van het *Bild- und Film Amt* (BuFa) in het voorjaar van 1917 moest daar verandering in brengen. Deze in Duitsland gevestigde officiële propaganda-organisatie had als opdracht de filmpropaganda van het Keizerrijk te coördineren en voor een maximale uitstraling in binnen- en buitenland te zorgen. Om dit te verwezenlijken was BuFa zowel actief in de filmproductie als in film distributie (verhuur en verkoop) en dit zowel in binnen- als buitenland. Ook het organiseren en bevoorraden van soldatenbioscopen aan het front en in bezette gebieden behoorde tot haar taken.⁴⁴ In België (en in Polen) werd de distributie van BuFa films behartigd door Umbina GmbH, een zogenaamd onafhankelijk consortium van een aantal Duitse filmbedrijven, waaronder Messter.⁴⁵ Het was echter BuFa zelf dat uit haar catalogus de

specifieke titels selecteerde die het geschikt achtte voor de Belgische markt en dus doorspeelde naar Umbina.⁴⁶ Naast Umbina, bleven ook Eiko en de niet nader bij naam genoemde exporteur uit Düsseldorf actief op de Belgische markt.⁴⁷ Er werden zowel amusementsfilms, bioscoop-journaals (Eiko en Messter) als oorlogsfilms ingevoerd. Volgens het hoofd van de PA was deze politiek uiteindelijk wel bijzonder succesvol. In januari 1918 rapporteerde Von der Lancken 'le film français, qui naguère avait en Belgique un quasi-monopole, a été refoulé par le film allemand'.⁴⁸ Eind 1917 voorzag Duitsland volgens Von der Lancken in bijna 90% van de Belgische vraag naar films (260.599 meter op een jaarlijkse vraag van 300.000). Het genoemde cijfer is moeilijk te verifiëren, maar had wellicht betrekking op de vers ingevoerde en recent gekeurde films, niet op het totale filmaanbod.

Volgens de in het kader van dit onderzoek verzamelde programmatiedata werden in 1915 en 1916 globaal genomen slechts uitzonderlijk Duitse films vertoond in de Belgische bioscopen. Aanvankelijk waren dit voornamelijk oudere films die reeds voor de oorlog vertoond waren of recent werden ingevoerd en op de Belgische markt een tweede leven kregen. Vanaf midden 1917 stonden er meer en meer recente producties op het programma. In de Antwerpse cinema Zoologie bijvoorbeeld, een bioscoop die zich richtte tot de gegoede klasse, werden tussen de opening in oktober 1915 en mei 1916 slechts vier Duitse films geprogrammeerd. Het ging concreet om *DIE PERLE*, *KADRA SAFA*, *DIE ANDERE*, *DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN*, allemaal films geproduceerd tussen 1912 en het voorjaar van 1914. Voor het overige bestond het programma uit oude Gaumont producties en heel af en toe een Italiaanse, Deense of Amerikaanse film. In juni en juli van 1916 werd een maand lang wekelijks één vooroorlogse Henny Porten / Messter film vertoond (*EVA*, *DAS ANGENOMMENE KIND*, *DER WANKENDE GLAUBE EN DAS OPFER*), waarna er wekenlang geen enkele Duitse film meer op het programma stond. De diversiteit van het programma nam in deze periode duidelijk toe met een behoorlijke variëteit aan vooroorlogse Franse (Gaumont, Pathé, Éclair), Italiaanse (Cinès, Ambrosio, Itala, Aquina...), Deense (Nordisk, Filmfabrikken Danmark, Kinografen...) en in mindere mate Amerikaanse (American Biograph, Selig, Edison, Monopol...) en Britse (British & Colonial, Regent,...) films. Tussen oktober 1916 en de zomer van 1917 keerde de lange Duitse film terug, zonder dat er sprake lijkt van echte continuïteit. De films waren in deze periode afkomstig van verschillende producenten (Eiko, Richard Oswald, P.A.G.U.) en nu eens ging het om vooroorlogse films (*TALL DES TRAUMES*, 1914), dan weer om recentere producties (*DER FALL KLERK*, 1916). Het 'grootste succes van het seizoen'⁴⁹ was de Duitse voorlichtingsfilm *ES WERDE LICHT* (1917) van Richard Oswald. De film – die handelt over het gevaar van geslachtsziekten (in de programmabrochure 'geheime ziektes' genoemd) werd onder de titel *FIAT LUX* (HET WORDE LICHT) herhaaldelijk aangekondigd en in de weken voor de vertoning uitgebreid besproken in de programmabrochures.⁵⁰ Na een eerste bijzondere vertoning in de Paasweek (7 vertoningen op 5 dagen), werd *fiat lux* in mei 1917 wegens groot succes hernomen. Vanaf juli 1917 kwam de Duitse aanvoer op kruissnelheid en stonden in Zoologie zo goed als wekelijks Duitse films als hoofdfilm geprogrammeerd. Het ging hierbij duidelijk om nieuw aangevoerde, recente (productie 1916-1917) lange speelfilms van Messter of Deutsche Bioscope. Niet toevallig bedrijven die via Umbina met het BuFa verbonden waren. Duitse (of in Duitsland werkzame) filmsterren als Henny Porten, Ellen Richter, Olga Beck en Wanda Treuman werden in de filmprogramma's samen met de lengte en de recente

productiedatum als verkoopargument gebruikt. De hoofdfilm werd aangevuld met veelal oudere kortere films van diverse oorsprong en met muzikale Intermezzo's van het huisorkest. In Leuven zien we een vergelijkbaar patroon, zij het dat de Duitse film hier reeds in 1916 een prominentere plaats innam. Het recent geopende Louvain-Palace – een stijlvolle zaal die graag uitpakte met haar degelijke en familievriendelijke affiche - programmeerde vanaf midden 1916 geregeld Duitse films. Het ging om films van diverse producenten, uit de periode 1914-1916. Vanaf het najaar van 1917 zien we hier ook grotere continuïteit ontstaan m.b.t. de aanvoer van Duitse films. Er stonden nu bijna wekelijks nieuwe Duitse prenten op de affiche, al werden deze net als in Zoologie gecombineerd met korte films van diverse makelij. Eind december 1917 gooide Oswalds es werde licht – 'de schoonste en leerrijkste film in 8 deelen'⁵¹ ook hier hoge ogen. De film werd breed aangekondigd en kon in de lokale pers zelfs op een bespreking rekenen, wat zeer uitzonderlijk was.

Een aantal grote bioscopen ging dus midden 1917 overstag en programmeerde met grote regelmaat nieuwe Duitse films. Verschillende exploitanten zouden echter ook in 1917 en 1918 verder ploeteren en naast een occasionele Duitse film, voornamelijk programma's samenstellen uit oude en vaak korte of middellange Franse en Italiaanse films in combinatie met muzikale intermezzo's en variété. De Leuvense zaal Alhambra, die na de opening van Louvain-Palace wat werd weggeconcurrereerd, programmeerde geen enkele Duitse film in de oorlogsjaren. De bioscoop behielp zich met een mix van oude Franse en Italiaanse films, een doorgedreven variété-programmatie en opvallend vaak theater- en operetteavonden.

Ondanks het feit dat Duitsland als enige speler op de Belgische markt een echt aantrekkelijk product aanbood (recente en lange speelfilms met een bekende cast), waren de Belgische distributeurs en exploitanten aanvankelijk om voor de hand liggende redenen eerder terughoudend. Een artikel in de *Berliner Börsen-Courier* uit december 1914 sprak van een 'verhältnismässig schwierigen Absatz in Frankreich, England, Russland und Belgien, da diese Länder dem deutschen Film stets unfreundlich gegenüberstanden und seiner Einfuhr Große Schwierigkeiten entgegensetzten'. In België zou het deze scepsis overigens al een paar maanden voor de oorlog voelbaar zijn geweest.⁵² Om de Duitse film ingang te doen vinden bij het Belgische publiek werden slinkse technieken niet gemeden. In een redevoering voor vaderlandslievende politici, magistraten en intellectuelen waarschuwde de katholieke politicus Emile (De) Béco in oktober 1917 voor de aanwezigheid van Duitse films die 'sont masqués ou purgés de leur origine pour en faciliter la vente aux exploitants'.⁵³ Vanuit Duitse hoek werd dan weer beweerd dat het vooral de Belgische bioscoopuitbaters waren die probeerden de Duitse herkomst van de films te camoufleren om zo hun recette te vrijwaren.⁵⁴ Uit ons onderzoek blijkt dat films van Duitse origine nooit als dusdanig geadverteerd werden, maar het vermelden van de nationaliteit was voor films uit andere landen ook allerminst gebruikelijk. Exploitanten hadden echter slechts weinig scrupules ten aanzien van het vermelden van Duitse sterren, waarmee zij gretig uitpakten.

Attractieve amusementsfilms en oorlogspropaganda

Duitsland bood wel degelijk attractieve waren aan. Het ging in de eerste plaats om amusementsfilms zoals Ernst Lubitsch' *SCHUHPALAST PINKUS* (1917); *TALARSO, DER MANN MIT DEN*

GRÜNEN AUGEN (D. Kaden, 1916); GRÄFIN MARUSCHKA (F. Eckstein & R. Porten, 1917) of de HOMUNCULUS serie (O. Rippert, 1916-1917). Slechts uitzonderlijk (maar wel als onderdeel van een uitgekiende strategie) vertoonden Belgische bioscopen onder de noemer 'oorlogsfilms' Duitse propagandafilms en nieuwsfilms voor hun Belgische klandizie. Vanaf de tweede helft van 1917 selecteerde de PA van het *Generalgouvernement* in overleg met de lokale militaire besturen een aantal bioscopen waar Duitse propagandafilms vertoond konden worden.⁵⁵ Hoe deze selectie gemaakt werd en of er sprake was van dwang is onduidelijk. In elk geval fungeerde de Brusselse bioscoop Panthéon, die onder Duits dwangbeheer⁵⁶ stond, als tussenpersoon en organiseerde in diverse zalen verspreid over het land programma's met zogenaamde 'oorlogsfilms'. Zo huurde Panthéon tussen 24 november en begin januari 1918 wekelijks de prestigieuze Leuvense zaal Louvain-Palace op zaterdagavond voor de vertoning van veelal Duitse oorlogsfilms. Het programma viel buiten de reguliere vertoningen die zoals vanouds op zondag en maandag bleven doorgaan en werd duidelijk als een 'Panthéon programma' aangekondigd. Op de affiche stonden onder meer DIE SEESCHLACHT (1917) en de BuFa-productie BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME / DIE SOMME-SCHLACHT (1917) (onder de titel LA GRANDE BATAILLE DE LA SOMME), films die in respectievelijk september en augustus 1917 gedurende meerdere weken in de Brusselse Panthéon gedraaid werden.⁵⁷ Het is wellicht niet toevallig dat Louvain-Palace net in de periode dat het Duitse oorlogsfilms programmeerde meer toegang kreeg tot recente Duitse amusementsfilms. Naast de hoofdfilm bestond het programma ook uit korte komedies en documentaires, die mogelijk in pakket werden aangeleverd.⁵⁸ Na een drietal weken werden de aankondigingen van de oorlogsfilms in de lokale pers steeds summierder, tot ze enkel nog als 'oorlogsfilms nieuwe reeks' werden geadverteerd. Is dit een indicatie dat het Belgische lezerspubliek van de lokale krant niet het beoogde publiek was voor deze voorstellingen en dat deze zich eerder richtten tot de in de stad aanwezige Duitsers?

Een typisch bioscoopprogramma bevatte doorgaans ook een bioscoopjournaal. Dat het vertonen van Franse journaals – zoals voor de oorlog veelal de gewoonte was – tijdens de oorlog verboden werd, hoeft geen betoog. In plaats daarvan kregen bioscopen de mogelijkheid Duitse journaals (Messter en Eiko) aan te bieden.⁵⁹ In de programmatiedata zijn geen vermeldingen van deze Duitse bioscoopjournaals terug te vinden, ook niet in de programma's van de Brusselse Panthéon die onder Duits beheer stond en zonder verpinken Duitse oorlogsfilms op het programma plaatste. Betekent dit dat de journaals niet werden vertoond? Of werden ze gewoon niet vermeld in de programma's? Aangezien de ons bekende regelgeving van de Duitse bezetter nergens aangeeft dat het vertonen een verplichting zou zijn en ook Von der Lancken er in zijn rapporten niet over de journaals rept, mogen we er gezien het dominante anti-Duitse klimaat dus wellicht van uitgaan dat slechts een beperkt aantal bioscopen deze journaals vrijwillig vertoonde.⁶⁰ De kans was immers klein dat hiermee hoge ogen gegooid werden bij het Belgische bioscooppubliek. De kwestie van de Duitse bioscoopjournaals verdient nog verder onderzoek.

Nieuw! 'Groote kunstfilmen' uit Denemarken

In de tweede helft van 1917 kreeg de Duitse film ook op Belgisch grondgebied concurrentie uit Denemarken. Reeds voor de oorlog waren er Deense producties in de Belgische zalen te zien.⁶¹

Deze bereikten de Belgische markt in hoofdzaak via de Franse distributeur Aubert die hieromtrent een contract had met de Brusselse distributeur Maurice Gigan.⁶² Een aantal van deze films bleven na een bijkomende keuring circuleren in 1915 en 1916. Ze waren afkomstig van verschillende producenten (Nordisk, Filmfabriken Danmark, Kinografen) en dateerden zonder uitzondering van voor de oorlog, wat op termijn hun marktwaaarde ondermijnde. In 1917 kwam onverwacht een contingent nieuwe Nordisk films op de Belgische markt. Vanaf de lente van dat jaar zetten verschillende grote bioscopen met veel vertoon de Nordisk films en de Deense sterren in de markt. In de advertenties werd benadrukt dat het om lange (3 tot 5 delen) én recente (1916 en 1917) 'grote kunstfilmen' ging. Er werd meteen een twintigtal titels aangekondigd.⁶³ In het laatste weekend van april 1917 beet GIFTPIJL (GIFTPILEN, 1917) het spits af in de Antwerpse Cinema Zoologie die voor zowel Nordisk als Svenska films het 'monopool der eerste vertoningen in België' adverteerde.⁶⁴

In de weken die daarop volgden werd twee à driewekelijks een nieuwe Nordisk film aangekondigd (onder meer: DEN OMSTRIDTE JORD/DE WRAAK DER AARDE, 1916; VAMPYRDANSERINDEN/VAMPIERENDANS, 1912; MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU/DE LIEVELINGSVROUW VAN DE MAHARADJA, 1917; BARNEHJERTETS HELTEMOD/LE PETIT HEROS, 1916; DE EVIGE FLAMMER/FA-DJALA OF HET EEUWIGE VUUR, 1616...). Na de exclusieve vertoning in Antwerpen reisden de Nordisk films verder naar andere Belgische steden (onder meer Brussel en Leuven) waar ze het komende anderhalf jaar vertoond werden.⁶⁵ Cinema Zoologie deed voor de Deense films beroep op de Brusselse distributeur Mathieu Hackin Fils. Deze was er in het voorjaar van 1917 in geslaagd een contract met Nordisk te sluiten en recente producties op de Belgische markt aan te bieden. Uit de fragmentarische correspondentie blijkt dat Hackin dit deed zonder tussenkomst van een Duitse of Nederlandse distributeur en bij de bevoegde Duitse instanties eigenhandig een tijdelijke import- en keuringsvergunning (tot 1 januari 1918) voor de Deense films bedong.⁶⁶ Na deze datum droogde het aanbod van nieuwe Deense titels volledig op. We kunnen bijgevolg besluiten dat er enkel tussen april en december 1917 via Hackin nieuwe Nordisk films werden ingevoerd. Op de sterk afgesloten Belgische distributiemarkt was dit echter een opmerkelijke gebeurtenis. Het was voor zijn concurrenten onduidelijk hoe Hackin erin geslaagd was de nodige contacten te leggen en toelatingen te bedingen. In mei 1917 vroeg de Antwerpse distributeur Dirks per brief aan zijn Nederlandse collega Jean Desmet: 'Over eenige tijd zijn hier te België Nordisk filmen ingebracht door [een] zeker heer Hackin van Brussel, deze zijn niet meer nieuw en ik veronderstel dat ze uit Holland komen. U zal daarvan wel op de hoogte zijn om mij desaangaande in te lichten (...).'⁶⁷ Alles wijst erop dat Dirks zich vergist en dat de films rechtstreeks uit Denemarken kwamen.⁶⁸ Dat Hackin de films mocht invoeren, betekende echter niet dat hij aan de censuur ontsnapte. Minstens één van de Nordisk films werd door de censuur geweigerd en zou pas na de oorlog in de zaal komen.⁶⁹ Door het tijdelijke karakter en de beperkte omvang van de handel met Nordisk bleef op de Belgische markt voldoende ruimte voor Duitse producties, die in de loop van 1918 een steeds belangrijker aandeel van de Belgische markt opeisten.

Dat Nordisk zich in 1917 voor de Belgische markt interesseerde, is niet geheel verbazingwekkend. In de eerste twee oorlogsjaren had Nordisk het enorm goed gedaan op de internationale filmmarkt. Reeds eind augustus 1914 had Ole Olsen, oprichter en directeur

Belangrijk Bericht

Het Bestuur van den **Kinema-Zoologie** is gelukkig zijne geachte klienteel mede te kunnen deelen dat het eene verbintenis aangegaan heeft met de bekende firmas **NORDISK** van Kopenhagen en **SVENSKA** van Stockholm voor het **UITSLUITELIJK OPVOERRECHT VAN AL HUNNE GROOTE NIEUWIGHEDEN**, die elke week zullen opgevoerd worden van af **16 Maart**.

Deze filmen der reeks 1917 zullen **rechtstreeks** te Antwerpen aankomen, waar zij voor de **eerste maal in België** zullen **vertoond** worden.

Avis Important

La Direction du **Cinéma Zoologie** est heureuse de pouvoir informer sa clientèle qu'elle vient de traiter par contrat avec les célèbres firmes **NORDISK** de Copenhague et **SVENSKA** de Stockholm pour **L'EXCLUSIVITÉ DE TOUTES LEURS GRANDES NOUVEAUTÉS**, qui passeront chaque semaine à partir du **16 mars**.

Ces films de la série 1917 arriveront **directement** à Anvers où ils seront passés **pour la première fois en Belgique**.



CINEMA ZOOLOGIE



Zondag 29 en Maandag 30 April
Eerste vertoningen in België.
Eerste film onzer Nordisk-reeks.

De vergiftigde Pijl

Treurspel in 4 deelen.
M. V. Psilander in de hoofdrol.

Dimanche 29 et Lundi 30 avril
Premières représentations en Belgique.
Premier film de notre série Nordisk.

La flèche empoisonnée

Drame en 4 parties.
Monsieur V. Psilander dans le rôle principal.



van Nordisk, een expansiestrategie voor het bedrijf uitgewerkt. Aangezien Denemarken neutraal bleef, kon het films exporteren naar oorlogvoerende landen aan beide zijden van het conflict en was het in staat de door de oorlog ontstane lacunes in het internationale filmaanbod op te vullen, zijn productie te verhogen en zodoende zijn internationale marktpositie aanzienlijk te versterken.⁷⁰ Via een Duitse dochteronderneming Nordische Films Co. had Nordisk ook in Duitsland vaste voet aan de grond gekregen.⁷¹ Onder supervisie van Ole Olsen en de Duitse ondernemer David Oliver zou Nordische Films uitgroeien tot de grootste distributeur van Duitsland. Naast Nordisk bood de firma ook films van Svenska (Zweden), Oliver (Duitsland), American Biograph en Kalem (VS) aan.⁷² Door de agressieve prijs- en distributiebeleid en de explosieve verticale - en horizontale expansie van Nordisk bekoelde de relatie met de Duitse filmindustrie vanaf het voorjaar van 1916 echter aanzienlijk. Vanaf eind 1916 kreeg Nordisk af te rekenen met een aantal grote tegenslagen. De export naar zowel Duitsland, Groot-Brittannië, de Verenigde Staten als Oostenrijk-Hongarije werd gedecimeerd door lokale importverboden.⁷³ Het ging bijgevolg steil achteruit met Nordisk. Het is dus aannemelijk dat Nordisk begin 1917 op zoek ging naar alternatieve afzetmarkten en zo in België terechtkwam. Een archiefstuk uit januari 1917 wijst in die richting. De zaakvoerder van het in Brussel gevestigde zakenkantoor Agence O'Donnel ('Vente et achat de cirques, théâtres, variétés, cinémas & skating-rinks') richtte op dat moment een aanbevelend schrijven aan Nordisk: 'Ich habe gehört, das Sie eine grössere Vertretung in beide Länder [België en Nederland] suchen zur Verführung Ihrer Films und gesonnen sind auch CINEMA-THEATER auf eigener Rechnung im Betrieb zu nehmen'. Vervolgens bood O'Donnel zijn diensten aan. Hoewel er naar alle waarschijnlijkheid geen direct gevolg aan het aanbod gegeven werd (een eventueel antwoord van Nordisk ontbreekt in het archief), wijst dit schrijven toch op een zeker Deens-Belgische interesse in samenwerking.

Uit bovenstaande mag blijken dat de impact van zowel de Duitse cultuur- en filmpolitiek als van aan de oorlog gerelateerde logistieke moeilijkheden (blokkades, onbereikbaarheid van handelspartners...) op film distributie in België erg groot was. Net zoals andere economische sectoren moest ook de filmsector zich in belangrijke mate heroriënteren onder de bezetting. De handel met de belangrijkste vooroorlogse aanbieders viel zo goed als stil en het zo ontstane vacuüm werd maar langzaam ingevuld. De bezetter had vrij spel en wist door een veelheid aan regels en reglementen de markt naar haar hand te zetten. Het succes van deze politiek was echter niet totaal. Hoewel de Duitse filmindustrie zeker vaste voet aan de grond kreeg, slaagde ze er ondanks dierste maatregelen niet in de Belgische markt te monopoliseren, zoals bleek uit het tijdelijke succes van Hackin met Nordisk-films.

Na de oorlog verdwenen de Duitse aanbieders een aantal jaren zo goed als volledig van de Belgische markt.⁷⁴ De impact van de veranderingen in de distributiesector ging echter verder dan internationale handelsroutes en geldstromen in en uit het bezette land. Belangrijke internationale tendensen binnen de filmsector zetten zich als gevolg van de specifieke situatie in België minder snel door. Zo werd de definitieve doorbraak van de lange speelfilm (3 spoelen en meer), die voor de oorlog min of meer de norm was geworden, in minder prestigieuze bioscopen tijdelijk teruggedraaid door een gebrek aan toegang tot het beperkte aantal lange films op de Belgische markt. Pas vanaf medio 1917 slaagden de meer prestigieuze

grootstedelijke bioscopen er opnieuw in wekelijks een lange film te programmeren. Kleinere bioscopen bleven zich behelpen met een reeks kortere films (vaak twee films van twee bobijnen en een aantal one-reelers) of kozen voor variété-programmatie waarin films werden afgewisseld met gevarieerde life opvoeringen. Ook de impact op de filmcultuur was bijzonder groot. Charles Chaplin, die in 1914 wereldwijd aan een steile opmars begon, was in België voor 1919 nauwelijks op het witte doek te zien. Hetzelfde kan gezegd worden voor de grote spektakelfilms van D.W. Griffith. Filmhelden zoals Fantômas, Bout de Zan, Nick Winter en Zigomar, bekend uit de vooroorlogse Franse en Italiaanse filmseries blijven *household names*. Maar ook Duitse en Scandinavische sterren worden actief in de markt gezet. Daaronder gekende namen als Henny Porten en Alwin Neuss, maar ook relatief nieuwe sterren als Ada Egede-Nissen (gekend als Ada Van Ehlers) en matinee idol Olaf Fønss. Ondanks het soms schrale aanbod bleef het publiek de bioscoop trouw. Distributeurs en vertoners hadden er dus baat bij ondanks de moeilijke omstandigheden in bedrijf te blijven. Het succes van de bioscoop in de jaren '20, zal het gelijk van de doorzetters definitief bewijzen.

Notes

1. Ik ben bijzondere dank verschuldigd aan Piet Dirx (Eye Film Institute), Birgit Granhøj (Danish Film Institute), Christian Isak Thorsen (University of Copenhagen), Stéphanie Salmon (Fond. Jérôme Seydoux), KU Leuven studenten Ellen Raets, Hanne Peeters en Lieze Rombauts en aan Karel Dibbets.
2. Uit *Music-Hall*. P. van Ostaijen, *Verzamelde gedichten*. (Verzameld werk deel 1 + 2) (ed. Gerrit Borgers). Prometheus / Bert Bakker, Amsterdam 1996.
3. 'De Kinema in De Wereld', in: *De kleine burger*, 6 december 1913. Geciteerd in: D. Biltereyst, 'De disciplineren van een medium. filmvertoningen tijdens het interbellum', in: D. Biltereyst & Ph. Meers (red.), *De verlichte stad. Een geschiedenis van bioscopen, filmvertoningen en filmcultuur in Vlaanderen*, Leuven, Lannoo Campus, 2007, p. 47.
4. De katholieke politicus Emile Beco spreekt in een verslag van 'une formidable expansion d'établissements cinématographiques' en schat het aantal actieve bioscopen in België op meer dan 1500. E. Beco, *La croisade entreprise contre les mauvais cinémas pendant la guerre*, Turnhout, Brepols 1919, p. 2, p. 43.
5. De Internet Movie Database (www.imdb.com) was hiervoor het vertrekpunt. Vervolgens werden meer gespecialiseerde databases geraadpleegd, onder meer: www.cinemacontext.nl (Cinema Context Nederland); <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm.aspx> (Film Databasen DFI); www.databnf.fr (Bibliothèque nationale de France); <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/> (Pathé catalogus, Fondation J. Seydoux); <http://www.earlycinema.uni-koeln.de/> (German Early Cinema Database); www.filmportal.de (Duitse film).
6. J. Pirenne & M. Vauthier, *La législation et l'administration allemandes en Belgique*, Paris 1925; M. Amara & H. Roland, (red.), *Gouverner en Belgique occupée: Oscar von der Lancken-Wakenitz – Rapports d'activité 1915-1918. Édition critique*, Brussels-Bern, P.I.E.-Peter Lang 2004; Ch. H. Huberich & A. Nicol-Speyer, *Législation allemande pour le territoire belge occupé*, vol. 1-16, Den Haag, Martinus Nijhoff 1915-1918.
7. Met dank aan Sophie De Schaepdrijver om de geannoteerde en vertaalde editie van de activiteitenrapporten van von der Lancken onder mijn aandacht te brengen en daarbij zijn neiging tot overdrijven aan te stippen.
8. G. Convents, 'Film en de Duitse inval en bezetting in België 1914-1918. Op welke wijze de overheid film als machtsinstrument ontwikkelde', in: Serge Jaumain, et al. (red.) *Une guerre totale? La Belgique dans la Première Guerre Mondiale. Nouvelles tendances de la recherche historique*, Bruxelles, Archives Générales du Royaume 2005, p. 315-328.
9. G. Convents, 'Bioscopen in Het Leuvense stadsbeeld 1910-1914; De Eerste Wereldoorlog en het bioscoopwezen in Leuven 1914-1918', in: L. Van Buyten (red.) *Film en fiets rond 1900: moderne uitvindingen in de Leuvense samenleving (Arca Lovaniensis Artes Atque Historiae Reserans Documenta)*, Leuven, Vrienden Stedelijke Musea 1981, p. 333-409; L. Engelen, M. Hammond, & L. Midkiff Debauche, "'Snapshots': Local Cinema Cultures in the Great War', *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 35/4 (2015), p. 631-655.
10. Voor Antwerpen zie: Felixarchief. Archief van de Stad Antwerpen. Politiearchief (731#2395) 1.7 Openbare Orde en Veiligheid tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog. 1.26 Cinema's. Voor Leuven: Stadsarchief Leuven. Modern Archief. Représentations cinématographiques, nrs. 11250-11258.

11. Huberich & Nicol-Speyer, *Législation allemande pour le territoire belge occupé* (1-16); Pirenne & Vauthier, *La législation et l'administration allemandes en Belgique*.
12. Verordening van 13 Oktober 1914 en het reglement van 4 November 1914. In: Pirenne & Vauthier, *La législation et l'administration allemandes en Belgique*, 138-40; Huberich & Nicol-Speyer, *Législation allemande pour le territoire belge occupé*, p. 24.
13. In Duitsland bestond er een officiële filmcensuur sinds 1906. Zie: W. Mühl-Benninghaus, 'german film censorship during World War I', *Film History* 9, no. 9 (1997): p. 71.
14. Archief Jean Desmet. 139. 910 (Antwerpen. Dossier Dirks). Brief van Dirks aan Desmet, 1 november 1914.
15. Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 26 oktober 1914.
16. De *Pressezentrale* (PZ) werd in januari 1915 opgericht binnen de zogenaamde *Politische Abteilung* van het *Generalgouvernement*. Naast de *Presse Abteilung* die instond voor de censuur van de geschreven pers, werd binnen de PZ tevens een afdeling voor filmkeuring opgericht. Zie hiervoor: P. Van Den Dungen, 'Press / Journalism (Belgium)', in U. Daniel et al. (red.), *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin, Freie Universität Berlin 2014.
17. Felixarchief. Archief van de Stad Antwerpen. Politiearchief (731#2395) 1.7 Openbare Orde en Veiligheid tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog. 1.26 Cinema's. Conform verklaard afschrift van het schrijven van Frhr Von Bodenhausen aan den Heer Burgemeester der Stad Antwerpen, 4 mei 1915.
18. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, 73; Archief Jean Desmet. 139. 910 (Antwerpen. Dossier Dirks). Briefwisseling van Dirks en Desmet, 15 april 1915; 23 juni 1915; 29 juni 1915.
19. Het aandeel Britse films op de vooroorlogse Belgische markt lijkt zeer beperkt te zijn geweest. De films van Hepworth, British & Colonial en Empire werden in Brussel gedistribueerd door tussenpersonen (via Aubert voor Maurice Gigan en via Motion Pictures Sales Agency). Meer onderzoek hierover is nodig. Het aandeel Britse films dat in 1914-1918 vertoond werd is miniem.
20. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 355.
21. De films van de Deense producent Nordisk werden voor de oorlog in België verdeeld door Maurice Gigan. Deze Brusselse verdeler was hiervoor echter aangewezen op de Franse distributeur Aubert die de Nordisk filmrechten voor België in portefeuille had. Import uit Frankrijk was nu uit den boze, waardoor ook de Nordisk films niet meer via die weg in België verdeeld konden worden.
22. I. Blom, 'Business as Usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog', in: H. Binnenveld, et al. (red.), *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Hilversum, Verloren 2001, p. 131-32.
23. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 73.
24. Daarenboven werden een aantal belangrijke distributeurs (o.a. de Brusselse distributievevestiging van Pathé vanaf 18 april 1915) in het voorjaar van 1915 onder Duits dwangbeheer geplaatst. Dit was een gevolg van de 'Verordening betreffende dwangbeheer' die op 17 februari 1915 van kracht werd. Hierin werd het dwangbeheer mogelijk gemaakt voor ondernemingen die te grote belangen hadden in vijandelijke landen. (Huberich & Nicol-Speyer, *Législation allemande pour le territoire belge occupé* (vol. 2), p. 95-97.) In januari 1915 waren in Duitsland zelf al gelijkaardige maatregelen getroffen tegen Franse en Britse filmbedrijven. W. Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der Deutsche Film Im 1. Weltkrieg*, Berlin, Avinus Verlag 2004, p. 24.
25. Von der Lancken schijft hierover in zijn rapport van augustus 1917 – januari 1918: 'Les cinémas fonctionnent en Belgique à plein rendement. Un changement important s'est produit : le film français, qui naguère avait en Belgique un quasi-monopole, a été refoulé par le film allemand. C'est là une conséquence des longs efforts de la Centrale de presse. Déjà en mars 1915, il avait été décidé que les films se trouvant dans le pays et signalés par leurs propriétaires pourraient passer à la censure jusqu'à la mi-mai et que les autres seraient refusés. L'importation de films autres qu'allemands a été interdite.' Amara & Roland, *Gouverner En Belgique occupée*, p. 335.
26. Over Amerikaanse export naar België in 1914-1915 schrijft Kristin Thompson: 'Belgium was completely cut off with its theatres converted into Red Cross centres' (K. Thompson, *Exporting Entertainment. America in the world film market, 1907-1934*, London, BFI Books 1985, p. 53.) België was inderdaad onbereikbaar voor de Amerikaanse distributeurs, maar de reden die de auteur citeert is niet doorslaggevend.
27. In november 1915 wendt een bijna wanhopige Brusselse distributeur zich tot Desmet met een smeekbede hem lange films (2 delen en meer) te bezorgen: 'Mijn stock van groote films uitgeput zijnde, 't is te zeggen dat al mijne klanten ze vertoond hebben, zie ik mij genoodzaakt een middel te zoeken om verder te voldoen. Ik zou u een stock van ongeveer 10.000 meters groote filmen willen huuren (...)' Hij verzoekt Desmet hem een overzicht te sturen met daarop per film de lengte, het 'merk', beschikbare 'affichen', 'photos' en een beknopte beschrijving. 'Dit laatste om

ons toe te laten te oordelen of de voorgestelde filmen in ons land mogen vertoond worden aangezien de oorlogsmaatregelen die hier in voege zijn.' Archief Jean Desmet. 1939-912 (Brussel). Brief van een vertegenwoordiger van Hackin aan Desmet, 20 november 1915.

28. M. Crunelle, *Geschiedenis van de Brusselse bioscopen*, Brussel, Brussels Hoofdstedelijk Gewest. Directie Monumenten en Landschappen 2003, p. 18-19.

29. Blom, 'Business as Usual?', p. 132.

30. In maart 1915 werd in het kader van de *Flamenpolitik* de verplichting uitgevaardigd films die in Vlaanderen vertoond werden van Vlaamse (tussen) titels te voorzien. Dat de bezettingsmacht dit reglement zeer ernstig nam blijkt onder meer uit een rondzendbrief van de Antwerpse Militärpolizeimeister Von Wilm aan de Antwerpse bioscoopuitbaters waarin paal en perk gesteld werd aan de vertoning van films waarin de Nederlandse titels vergeven zijn de taalfouten, veel te kort in beeld gebracht worden en minder sierlijk uitgevoerd zijn dan de Franse titels. Felixarchief. Archief van de Stad Antwerpen. Politiearchief (731#2395) 1.7 Openbare Orde en Veiligheid tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog. 1.26 Cinema's. Rondzendbrief van Militärpolizeimeister Von Wilm aan den verantwoordelijken leider van den kinemaschouwburg..., 6 oktober 1915.

31. I. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam, Amsterdam University Press 2003, p. 158-60; p. 77-82.

32. Ibidem, p. 212-13.

33. Archief Jean Desmet. 139. 910 (Antwerpen. Dossier Dirks); Clement Wildiers, *De kinema verover de Scheldestad* (Antwerpen 1956), II.

34. Archief Jean Desmet. 139 – Ingekomen stukken betreffende de verhuur aan firma's in België (1911-1919). 910 (Antwerpen. Dossier Dirks). Liste de films mise en vente et location.

35. Archief Jean Desmet. 139-910 (Antwerpen. Dossier Dirks). Brief van Dirks aan Desmet, 1 november 1914.

36. Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 7 januari 1915.

37. Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 15 april 1915. Dirks herhaalt zijn verzoek de leveringen te stoppen op 23 juni 1915.

38. Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 29 juni 1915.

39. Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 23 oogst 1915.

40. Zie onder meer: Ibidem. Brief van Dirks aan Desmet, 20 mei 1917; Brief van Desmet aan Dirks, 26 mei 1917.

41. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 356.

42. In zijn activiteitenverslag schrijft Oscar von der Lancken hierover: 'Toutefois, ceux-ci [des grands producteurs allemands de films] se montrèrent peu intéressés par le marché belge'. (Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 355.)

43. Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, p. 20-26; p. 150-58.

44. R. Curry, 'How Early German Film Stars Helped Sell the War(Es)', in: K. Dibbets & B. Hogenkamp (red.), *Film and the First World War*, Amsterdam, Amsterdam University Press 1995, p. 140.

45. Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, p. 186; p. 202-03.

46. U. Oppelt, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2001, p. 123.

47. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 356.

48. Ibidem.

49. Felixarchief Antwerpen. Archief van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde Antwerpen (KMDA). 1#1393. Cinema Zoologie. Programma's van Filmvoorstellingen 1916-1918. Programma 22 april 1917.

50. Felixarchief Antwerpen. Archief van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde Antwerpen (KMDA). 1#1393. Cinema Zoologie. Programma's van Filmvoorstellingen 1916-1918. Programma's 1-6-8-10 april 1917. De bespreking tracht vooral het delicate onderwerp van de film te kaderen en vermeldt niet dat het om een Duitse film gaat.

51. Programma Louvain-Palace. *Journal des petites affiches*, 30 december 1917.

52. 'Unterstützt Die Deutsche Filmindustrie', *Berliner Börsen-Courier*, 8 Oktober 1914.

53. De groep wil een aantal maatregelen treffen m.b.t. de materiële en morele heropbouw van het land na de oorlog. In 1919 worden de rapporten van de bijeenkomsten gepubliceerd. Voor de bijeenkomst rond het bioscoopvraagstuk (en de bescherming van minderjarigen) die doorging op 20 oktober 1917: Beco, *La croisade entreprise contre les mauvais cinémas pendant la guerre*, p. 5-6.

54. Amara & Roland, *Gouverner en Belgique occupée*, p. 356.

55. Ibidem.

56. In feite gaat het hier om de vroegere Pathé bioscoop Pathé Nord / La Belge Cinéma die sinds april 1915 onder Duits dwangbeheer staat. I. Biver, *Cinéma de Bruxelles. Portraits et destins*, Bruxelles, CFC Éditions 2009, p. 189.
57. Voor Leuven: *Journal des petites affiches*, 18 november 1917; ibidem, 16 december 1917. Aangaande de vertoningen in Brussel zie *Le Messager de Bruxelles*, 10 en 25 augustus 1917 en 1 en 23 september 1917.
58. In de gebieden waar BuFa zelf (of via participaties in 'lokale' distributiebedrijven) instond voor de distributie van haar films, werden de propaganda-films ingebed in gediversifieerde filmprogramma's die als pakket verkocht werden. Deze strategie werd dus blijkbaar ook door Umbina (de vermoedelijke aanbieder van deze films) in België gehandhaafd. Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, p. 211-12.
59. G. Convents, 'Van gefilmde actualiteiten tot bioscoopjournaal. de ontwikkelingen van het nieuws op het witte doek (1895-1919)', *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis* 39, no. 1-2, 2009, p. 45.
60. Ook in het zeer volledige archief van Cinema Zoologie in Antwerpen vinden we geen tekenen dat er een Duits journaal werd gehuurd of vertoond.
61. Volgens de lijst van door Nordisk naar België geëxporteerde films die ons door Isak Thorsen ter beschikking werd gesteld, gaat het om 271 titels tussen 1907 en mei 1914.
62. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, p. 158-59.
63. Felixarchief Antwerpen. Archief van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde Antwerpen (KMDA). 1#1393. Cinema Zoologie. Programma's van Filmvoorstellingen 1916-1918. Programma 15 april 1917.
64. Felixarchief Antwerpen. Archief van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde Antwerpen (KMDA). 1#1393. Cinema Zoologie. Programma's van Filmvoorstellingen 1916-1918.
65. In de distributieprotocollen die bewaard worden in het Nordisk archief (Nordisk Films Kompagni Samlingen, Det Danske Filminstitut) wordt voor elke film slechts één uitvoerdatum voor Brussel vermeld.
66. De correspondentie over deze handelsovereenkomst is niet volledig bewaard gebleven. Enkele sporen zijn echter terug te vinden in het Nordisk archief (Det Danske Filminstitut. Nordisk Films Kompagni Samlingen. XII, 88:51-52. Brief van M. Hackin fils (Brussel) aan Nordisk (Kopenhagen), 27 november 1917 & 12 december 1917).
67. Archief Jean Desmet. 139 – 910 (Antwerpen. Dossier Dirks). Brief van Dirks aan Desmet, 20 mei 1917.
68. Enerzijds is er de correspondentie van Hackin met Nordisk die wijst op een rechtstreeks contact, anderzijds de Cinema Context database (www.cinemacontext.nl) en het archief van Jean Desmet (310 – 4 Dossiers) betreffende de huur van films, geordend op bedrijf, 1917-1918. Nordisk Films Co. dat de in 1917-1918 in België vertoonde Nordisk films ofwel helemaal niet, ofwel simultaan (zodat er wel sprake moet zijn van twee verschillende kopieën) in Nederland vertoond worden. Er is in elk geval geen sprake van een reeks Nordisk titels die eerst in Nederland en vervolgens in België vertoond worden.
69. 'In Onze Kinema's', *Het Tooneel*, 23 November 1918.
70. I. Thorsen, 'Nordisk Films Kompagni will now become the biggest in the world', in: *Film History*, 4, vol. 22, 2010, p. 463-478.
71. Over de precieze verhouding tussen Nordische Films en Nordisk spreken de bronnen elkaar tegen. Zie hiervoor: E. Hampicke, 'The Danish Influence: David Oliver and Nordisk in Germany', in: D. Elsaesser & M. Wedel (red.), *A second life. German cinema's first decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press 1996; Mühl-Benninghaus, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, p. 215-222.
72. Hampicke, 'The Danish Influence: David Oliver and Nordisk in Germany.'
73. Thorsen, 'Nordisk Films Kompagni Will Now Become the Biggest in the World', p. 474.
74. De gegevens die we over de naoorlogse periode verzameld hebben, zijn nog onvolledig. Alles wijst erop dat de eerste twee jaar na de oorlog de interesse en/of het aanbod van Duitse film zeer klein is. In de Antwerpse cinema Zoologie is Ernst Lubitsch' madame DuBarry (1919) de eerste Duitse films die na de oorlog geprogrammeerd wordt. Dit gebeurt in oktober 1920, exact een jaar nadat de film in Nederland (Rembrandt Theater, Amsterdam) voor het eerst vertoond werd (zie hiervoor www.cinemacontext.nl).